

Ignác Ádám

SZIMMETRIA, KÖRKÖRÖSSÉG, LINEARITÁS

*A forma kérdése Arnold Schönberg Die glückliche Hand című művében**

A szerencsés kéz (Die Glückliche Hand, Op.18) című Schönberg-mű nemcsak műfaji, tartalmi és stiláris szempontból számít a szerző egyik legkülönlegesebb és legtöbbet vitatott darabjának, hanem már keletkezési körülményeit illetően is. Az alig több mint húsz perc hosszúságú darab még a legóvatosabb becslések szerint is három és fél esztendeig (1910 eleje – 1913 novembere között) készült, ami lassabban és nehezkesebben dolgozó komponisták esetében is figyelemre méltó idő, nemhogy a „gyorsíró” hírében álló Schönbergnél, aki még élete vége felé, 1946-ban is ekképpen nyilatkozott az alkotás „könnyedségéről”: „Egyszerű és szép dalamok, vágató ritmusok, érdekes harmóniák, igényes formák, komplikált ellentétek – a valódi komponista oly könnyedséggel írja ezeket, mintha más egy levelet írna.”¹

Az a Schönberg tehát, akinek saját bevallása szerint tizennégy nap elegendő volt a *Várakozás (Erwartung, Op.17, 1909)* teljes megkomponálására, a *Holdbéli Pierrot (Pierrot Lunaire, Op. 21, 1912)* három dalát pedig egyetlen nap leforgása alatt vetette papírra, *A szerencsés kézzel* hosszú időn át nem jutott dűlőre. Mi állhat mindennek a hátterében?

Keletkezési dátumából könnyen kikövetkeztethető, hogy *A szerencsés kéz* egy olyan alkotói korszakban születik meg, amelyben gyakorlatilag minden a magánéleti krízis feldolgozásáról, az önvizsgálatról és a lelki-pszichés tartalmak lehető legközvetlenebb kifejezéséről szól. Egy olyan korszakban, amelynek kompozíciós szempontból a tradícióellenesség, az ösztönösség és logikátlanság vagy éppen az aforisztikus rövidség lesznek a legfőbb hívószavai. Ugyan részletesebben csak a későbbiekben fejtjük ki, szeretnénk azonban már most előre jelezni, hogy *A szerencsés kéz* nemcsak felszívja magába e hívószavakat, de végül némiképp képes túl is lépni rajtuk, és immár egy új periódus felé nyitja meg az utat. Emiatt méltán nevezhetjük Schönberg operáját egyfajta *határműnek*, olyan kompozíciónak, amely a

* A tanulmány a szerzőnek a *Zeneszerző a színpadon. A művész ábrázolásának problémája Szkrjabin, Schönberg és Pfitzner művészszerzői* című, az ELTE BTK filozófiatudományi doktori iskolájában tavaly benyújtott doktori disszertációjának egyik alfejezetéből készült.

1 Arnold Schönberg: „Herz und Hirn in der Musik”. In: uő: *Stil und Gedanke: Aufsätze zur Musik*, Frankfurt a. M.: Fischer Verlag, 1976, 105.

George-dalokkal együtt keretbe foglal öt igencsak fontos, művészeti szempontból meglehetősen homogén esztendőt a zeneszerző életéből.

A mai napig rendkívül ritkán játszott és a Schönberg-recepcióban is többnyire perifériára szoruló opera az elmúlt évtizedekben elsősorban a 20. századi összművészeti kísérletekre koncentráló kutatásokban bukkant fel. Emellett a négy képből álló mű a legtöbb érdeklődést vitatott formai felépítésével váltotta ki zene-tudományos körökben. Mi most a következőkben az utóbbira koncentrálnunk.

Irányuljon a figyelem inkább a zenei kompozícióhoz szövegeknyvként szolgáló drámára, vagy magára a zenei anyagra, a darabbal kapcsolatos elmélkedéseket rendre a szimmetria illetve a visszatérés (repríz) kérdése határozza meg. Igazi különbség abban van az elemzői vélemények között, hogy egyesek szerint az egymást megszakítás nélkül követő képek az opera egészén belül nem kerülnek kapcsolatba egymással, s a repríz valós fejlődés híján a körköröséget, a kiszakadni nem tudást és a „mindig ugyanaz” elvének érvényesülését szimbolizálja.² Mások ezzel szemben egy architektonikus diszpozícióval kialakított műegészt vélnek a négy kép egymásutánjában felfedezni, melyek feszültséggel teli ellentétéből egy nagy, szimfonikus forma bontakozik ki. Egy olyan forma, amelyben az egyes elemek közti kohéziót számos „logikus” mozzanat erősíti, a visszatéréstől témák és motívumok egész „tétéleken” átívelő fejlesztéséig és variációjáig.

A darab megformálása mögött rejlő – racionális – építőelv létezését általában a mű szimfonikus jellegét kétségbe vonók sem vitatják; a repríz ténye nem is teszi ezt számukra lehetővé. Szemük előtt általában egy olyan formaideál lebeg, amelyben a kerettételek lényegében egymásba érnek. Teljességgel tükörszimmetrikus struktúráról az operával kapcsolatban John C. Crawford óta szokás beszélni, aki összesen nyolc stációt különböztetett meg a műben, s a körköröség rendezőelvét bizonyítandó a két szélső „állomástól” indulván egyre inkább befelé haladva rendezte azokat különböző párokba.³ A Crawford elemzését ismerő Peter Naumann ugyanakkor egy spirálból való kivágathoz hasonlította Schönberg zenés drámáját,⁴ amely, mint ilyen, végtelen számú ismétlési lehetőséggel rendelkezik. De sorakoztattak fel érveket a linearitás (teleologikus haladás) mellett is. Ezeket az érveket leginkább azok hangoztatták, akik egy *zenés drámává* átdolgozott vagy annak álcázott négytétéles „vokális” *szimfóniát* pillantottak meg a műben.⁵

Ma már leginkább egy, a drámai és szimfonikus elemeket *ötvöző* műként szokás Schönberg második operáját jellemezni. Az egyik legfrissebbnek számító nagyszabású műelemzés szerzője, Ralph Paland például a statikus és teleologikus idő-

2 Az utóbbihoz lásd Siegfried Mauser: *Das expressionistische Musiktheater der Wiener Schule*. Regensburg: Bosse, 1982, 21.

3 John C. Crawford: „'Die glückliche Hand'. Schoenberg's 'Gesamtkunstwerk'”. In: *The Musical Quarterly*, Vol. 60, No. 4 (1974), 593. skk.

4 Peter Naumann: *Untersuchungen zum Wort-Ton-Verhältnis in den Eintaktern Arnold Schönbergs*. Köln Univ. Diss., 1988, 286.

5 Az utóbbi csoportba tartozott pl. Theodor W. Adorno: „Die Musik zur 'Glücklichen Hand'”. In: uő: *Gesammelte Schriften*, Band 18: *Musikalische Schriften V.*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1979, 408.; illetve René Leibowitz: *Histoire de l'opera*. Paris: Buchet, 1957, 406. skk.

struktúra paradox egymásba fonódásáról beszélt, és ennek megfelelően egy olyan kétrétegű formára hivatkozott, amelyben a crawfordi nyolc stáció egy külső és egy belső körre osztható fel. Mégpedig akként, hogy az első, a második, a hetedik és nyolcadik rész tartozik a statikus külső körhöz, míg a harmadik, negyedik, ötödik és hatodik stációk egy olyan önálló – belső – kört képeznek, amelyben megjelenik a motivikus-tematikus munka és a logikus fejlődés mozzanata.⁶

Ahhoz, hogy eldönthessük, melyik elemzési stratégia áll a legközelebb az igazsághoz, természetesen nem elegendő a nagyformáról általánosságban szót ejtenünk, hanem ki kell emelnünk és meg kell vizsgálnunk néhány olyan részletet, amelyek ismerete nélkül aligha juthatunk közelebb *A szerencsés kézzel* kapcsolatos effajta bizonytalanságok eredőjéhez és a mű „határlétének” megértéséhez.

Első kép

Rögtön figyelmet érdemel az opera felütése. Amennyiben a darab és a drámai helyzet bevezetőjeként szolgáló első kép legfőbb komponenseit keressük, majdhogynem elegendő a partitúra első oldalát⁷ fellapoznunk, a művet nyitó első ütemek ugyanis – a konstruktivista komponálás egyik ismérveként – teljes gazdagságában tárják elénk a kép kompozíciós eszköztárát (*1. kotta a §§§. oldalon*).

Mindjárt megismerkedhetünk tehát azzal a három fő építőelemmel, amely kitartóan végigvonul a kép egészen: egy négy hangszer játékára épülő ostinatoval, egy suttogó, beszéd- és énekhangokkal egyaránt operáló hatszólamú kórusral és a zenekar maradék részének jobbára mellékszerepre ítélt, kísérő-színező funkciójú anyagával, amely permutáció útján létrehozott háromhangos motívumokra épül. De egy-egy rövid gesztus erejéig a nőt szimbolizáló szólóhegedű és a férfit jelképező szólócselló is felbukkan itt.⁸

Az említett három alapkomponeus közül egyértelműen a huszonnyolc ütem hosszan elterülő *ostinato* tekinthető a legfontosabbnak. Bázisát egy kilenchangú alapakkord adja. Mint azt az alábbi kottapéldán is láthatjuk, az akkord hangjai már a hangzat első megszólalásakor két, egymástól jól elkülöníthető csoportba tömörülnek: egyfelől adva vannak a hárfa *d* és *f*, illetve az üstdob *c* és *a* hangok között ingázó nyolcadtriolái, másfelől a szordinált csellók és brácsák *gisz*, *fisz*, és *cisz*, *g*, *h* hangokon megszólaló tremolói.

Az alapakkord a mű folyamán más alakokban, transzponálva és dallamként kiterítve (horizontálisan) is felbukkan (tehát egyfajta hangkészletként is funkcionál).⁹ A hangjaiból formált ostinato az általános vélekedés szerint viszont kizárólag ott csendül fel, ahol a Férfi a történetben kívül kerül az időn, és mozdulatlan-ságra-passzivitásra van kárhoztatva.

6 Ralph Paland: „Die Glückliche Hand” von Arnold Schönberg. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2001.

7 A kottapéldák az elemzés alapjául használt kiadásból (Wien: Universal Edition, 1917) származnak.

8 Az utóbbiakat Naumann a wagneri vezérmotívumok után vezérhangszereknek (Leitinstrument) nevezi, in: Naumann 1988, 292.

9 Zenei szempontból mindez egyúttal azt is jelenti, hogy az alapakkordnak nincs egyetlen rögzített jelentése, s nem kizárólag az ostinatóért felelős, hanem szerepe többször újradefiniálódik a mű folyamán.

Az ostinato a világ változatlan lényegét jeleníti meg – vélekedik Ralph Paland.¹⁰ Kijelentése azonban azt sugallja, hogy nem vesz tudomást arról, amit pedig saját maga is említ: hogy tartalmilag csaknem mindenben az elsőhöz hasonló utolsó kép nagy részéből eltűnik az ostinato, s csupán rövid szakaszokra tér vissza. Az opera végén semmi sem igazolja, hogy az ismét arccal a földön fekvő Férfi passzivitásának az időn kívüliség lenne az oka, hiszen nyoma vész a „transzcendens” szféra legfőbb szimbólumának.

Mit jelképez hát az ostinato? Csak egyvalami tűnik bizonyosnak: a kilenchan-gú akkord első ízben pontosan akkor tűnik el, amikor a Férfi úgymond öntudatára ébred, és a második képbe lépve megkezdí hiábavaló küzdelmét a Nő kegyeiért. Újból pedig abban a tragikus pillanatban jelenik meg (200. ütem), amikor a kő rá-esik a Férfira, és maga alá temeti őt. Ezek alapján Paland megfogalmazásán úgy módosítanánk, hogy nem változatlan lényegről és időn kívüliségről, hanem az ember sorsának megváltoztathatatlanságáról beszélünk.

De a megváltoztathatatlanságba végső soron a halál (itt: a test és a remény halála) is beletartozik: „a mindig ugyanaz” elvét a végére mintha valamiféle belátás, de legalábbis egyfajta „nincs tovább” érzés váltaná fel.

Vigadalmi zene

De térjünk vissza az első képhez. Itt még ugyanis úgy tűnik, hogy a három alapon komponens által megformált változatlanság a végtelenbe nyúlóan tarthatna – megtörésére valójában csak egy teljességgel kívülről jövő eszköz alkalmas.

Első megszólalásakor ezért a színpad mögül felharsanó *vigadalmi zenének* sokkal inkább kompozíciós szempontból van jelentősége, semmint tartalmi okokból. Megérkezése nemcsak amiatt váratlan, mert a színpad mögül szól. Természetesen egyfelől dinamikai okok állnak a háttérben, hiszen a fúvósok „ormótlan” fortissimói egy végtelenül szelíd (piano pianissimo (pppp) hangkörnyezetbe harsognak bele. Másfelől azonban stílusát tekintve is idegen elemeket vonultat fel az anyag: Schönberg két eltérő metrikájú (3/8 és 2/4), könnyűzenei manírokkal teletűzdelt réteget montíroz egymásra: egy részint keringőre emlékeztető, de a klarinét és piccolo parallel játékával a triviális fúvószenét is megidéző világot ötvöz egy, a triangulum és a cintányér által kísért, rézfúvós fanfárokra épülő, „elferdített” indulóval (2. kotta a §§§. oldalon).

Más kérdés, és a szöveghely helyes értelmezésével kapcsolatban nem elhanyagolható tény azonban, hogy a színpad mögötti zenét aligha fogjuk vulgáris-szórakoztató zeneként érzékelni. Schönberg kimondottan nagy feszültséget teremt a szövegek könyv és a zene között azáltal, hogy bár papíron jól felismerhető – könnyűzenéből vett – elemekből építkezik, dallam- és harmóniakezelése teljességgel atonális marad, és ezt a feszültséget az epizódot lezáró akkord és a művészi zene eszköztárától messzire távolodó gúnycakaj nemhogy oldja, de még tovább erősíti.

10 Paland: i. m., 61.

25 etwas rascher $\text{♩} = 56-60$

1.2. Klar.(B)
3. Klar.(A)
Bss.-Klar.(B)
Cel.
Hrf.
Pke.
Tamt.

kl. Fl.
mehrfach besetzt
Es-Klar.
mehrfach besetzt
Trp. (C)
mehrfach besetzt
Hör. (F)
mehrfach besetzt
1.2.3. Pos.
Triangel
Becken
Trgl.
Beck.

Musik hinter der Scene.
1.2.3. Pos.

Dann senken sich (beim Einsatz der Akkorde auf den mit * bezeichneten Taktteilen)
langsam schwarze Schatten (Schleier) auf den Mann

Schleierzeichen:

Während des Folgenden sinken in angemessenen
Zeitraum noch mehr schwarze Schatten herab

Pistallch ertönt hinter der Scene laute, gemein-lustige Musik, die in einen Jubel der In-
strumente ausklingt

In den Schlussakkord der Bühnen-Musik hinein schallt beim Zeichen ♩
grelles höhnisches Lachen einer Menschenmenge

25 etwas rascher

4.5.6.
Solo-Gge.
m.Dpf.
1.2.3. Solo-Br.
m.Dpf.
1.
Solo-Voll. 2.
m.Dpf. 3.
4.
5.
1.2.
Solo-Ktrbs.
m.Dpf.

m. Dpf. col legno, gestrichen
arco
pppp
immer leiser
immer abnehmend
pp
m. Dpf. pizz.
arco
m. Dpf.
immer leiser
immer abnehmend
pizz.
col legno, gestrichen
arco
pp
pp
arco

U.E. 5670

2. kotta

Ebben a formájában tehát a színpad mögötti zene kétségtelenül izgalmas *metazenei* jelenség, de semmi esetre sem triviális, és nem szakad ki kellőképpen hangkörnyezetéből, legalábbis annyira semmiképpen sem, mint azt a librettó alapján feltételeznénk. Kérdéses továbbá az is, hogy közvetlenül ez az „idegen” zene okozza-e az addig a földön fekvő Férfi „ébredését” és átlépését a „földi” szférába. Schönberg ugyanis már három ütemmel korábban diminuendót ír elő az ostinátó játékos hangszerek számára, tehát megkezdí az első kép „lekeverését”.

A két kép (és ezzel a két világ) közötti váltás így egyszerre lesz kontinuus és váratlan, hiszen a színpad mögötti zene egy olyan folyamatosan halkuló „morajlást” szüntet meg, amely könnyen lehet, hogy idővel magától, a külső hatástól függetlenül is elhalna.

Második kép

Ezért igazán váratlanul inkább az érheti a hallgatót, hogy a második képben mindenféle tervezettségnek nyoma vész, az ostinato és az addigi konstans tempó eltűnik, s egy csaknem ütemről ütemre változó mozgású és sebességű anyag veszi kezdetét. Különösen az 58–88. ütemek közötti szakasz heterogén e tekintetben: Schönberg nem kevesebb mint tizenöt alkalommal ír elő új tempót ebben a részben.

Adná magát a magyarázat, hogy a leginkább pantomimes-táncszínházi karakterrel rendelkező második képben a zeneszerző a színpadi történetekhez igazította a mindenkori tempót. De a darab szóban forgó részében az összes többi zenei paraméter is hasonló hektikusságnak és kiszámíthatatlanságnak van kitéve: hatalmas kilengések vannak a faktúrában, a dinamikában vagy éppen a ritmikában, sokszor a színpadi eseményektől függetlenül is. Továbbá a melodika sem egységes: nincsenek jól felismerhető témák, illetve motívumok, sőt, lényegében semmilyen ismétlésnek és fejlesztésnek sem találni nyomát.

Mi az oka tehát, hogy Schönberg a második képben teljesen „elfelejt” logikusan gondolkodni, és látványosan visszatér ahhoz a zenei prózához, amely például a *Várakozást* jellemezte? A Férfi „földi” életének bemutatása indokolná ezt? Az eddigi legmeggyőzőbb válasszal Joseph Auner szolgált:¹¹ doktori értekezésében a muzikológus a műhöz fennmaradt vázlatok alapján fényt derített arra, hogy valójában a második kép zenei anyaga az opera komponálásának legkorábbi, 1911-es fázisához tartozik, márpedig Schönberg ekkor még javában antitradicionalista és alogikus időszakát élte, ideálja pedig, Adorno szavaival élve, „a traumatikus sokk szeizmográfyszerű rögzítése”¹² volt. A szerző céljai valószínűleg komponálás közben változtak meg: egyfelől rá kellett jönnie, hogy egy olyasfajta üzenetnél, mint amilyent e drámájának szán, a konstrukció tagadása és tiltása nem megoldható az

11 Joseph Auner: *Schoenberg's compositional and aesthetic transformations 1910-1913. The genesis of Die Glückliche Hand*. Dissertation-Thesis, University of Chicago, 1991.

12 Theodor W. Adorno: *Az új zene filozófiája* (fordítói kézirat), 2012, 122. Ezúton is szeretnék köszönetet mondani Csobó Péter Györgynek, aki a könyv magyar nyelvű fordításának kéziratát a rendelkezésemre bocsátotta.

egész kompozícióra nézvést. Másfelől nyilvánvalóan szembesült a zeneszerzés-technikai problémával is, hogy rendkívül nehéz atonális és atematikus eszközökkel hosszú és nagyszabású zenét komponálni.

Harmadik kép

Ha a második képről azt mondtuk, hogy abból Schönberg igyekezett minden logikus-tematikus elemet kispórolni, akkor a harmadik kép egészéről ennek épp az ellenkezőjét állíthatjuk: az első ütemtől kezdődően tetten érhető a megtervezettség.¹³

A kép legelején, miközben az aranyművesműhely megelevenedik, mintha egy fugatót hallanánk kibontakozni: a fafúvósokon és a mélyvonósokon megszólal a „Dux”, amelyet a 93. ütemtől a „Comes” és a rövid kidolgozás követ. Úgy tűnik tehát, főként, hogy a Férfi egyelőre csak passzív szemlélője az eseményeknek, hogy a fuga itt a szorgalmas mesterembereket szimbolizálja, amely egybe is vág Schönberg azon kijelentésével, amelyre akkori esztétikai-filozófiai nézetei ösztönözték: vagyis hogy az ellenpont művi és intellektuális technika,¹⁴ amely a zeneszerzést ésszel művelők sajátja, de nem a saját ösztöneit és formaérzékét követő géniuszé (3. kotta).

Ezt a feltételezést látszik maximálisan alátámasztani a folytatás is. Egy generálpauza után, a 97. ütemtől (4. kotta a §§§. oldalon), éppen akkor tehát, amikor a szöveg szerint a művészen megszületik valamiféle gondolat, a zeneszerző ugyanis négy ütem erejéig visszatér az „ösztönös” komponálásra jellemző kötetlen szerkesztésmódhoz. Ráadásul a klarinét, a trombita és a cselló egyidejűleg megszólaló, egymástól azonban teljességgel független szólói alatt az *ostinato* mint kompozíciós eszköz is visszatér: a cseleszta, a hárfa, a xilofon és a fuvola (majd később a vonósok) itt hallható repetíciói mintha azt jeleznék, hogy az álom és tehetetlenség világa azonos a kreativitás és inspiráció eredőjével, a tudatalattival és az ösztönök szintjével.

Az inspiráció pillanatában ezek szerint Schönberg művésze a tudatalattit hívja segítségül, s ez fogja az eszközök alkotó kismesterei fölé emelni őt.

A 101. ütem azonban alaposan rácăfol minderre. „Lehet ezt egyszerűbben is” felkiáltása után művének (a diadémnak) megvalósításához a Férfi (Schönberg) ugyanis a fugato első témáját továbbszöve lát hozzá, a témát motívumaira bontja, és szekvenciákat képez belőle – szinte látjuk a zene hallgatása közben, hogy ötletét miként önti formába. A szó szoros értelmében mesterként munkálja meg az anyagot.

13 Hívjuk bárminek is a nagyformán belül ezt a 89. ütemtől kezdődő részt (a leggyakrabban trióval kiegészülő scherzónak vagy fúgának nevezik), annyi bizonyos, hogy a racionális mozzanat a tétel egészének megformálásában döntő szerepet játszik. Fontos adalék lehet mindehhez, hogy a harmadik képhez összehasonlíthatatlanul több vázlat is tartozik, mint időben korábbi társához, jelezvén azt, ami különben *A szerecsés kéz* egészére is igaz: a komolyabb kidolgozást igénylő munkát Schönberg sem tudta olyan viharos gyorsasággal lefolytatni, mint ahogy azt a zenei próza elveit követő műveivel tette.

14 Idézi Auner: i. m., 328.

III. Bild
Kräftig bewegt
♩ = ca 100 **90**

Bss.-Klar. (B)
1. 2.
Fg.
3.
Ktr.-Fg.
Hör. (F)
1. 2.
3. 4.
Trp. (B)
1.
2. 3.
Hrf.

flüster und erort wieder hell. Nun ist bei vollständig ausgeglichener Bühnentiefe und drittes folgendes Bild zu sehen: Wilde Felsenlandschaft, schwärzlichgrau, mit wenigen Nadelbäumen (die silbergraue Äste haben) bewachsene Felsen. Ungefähr von der Mitte der Bühnentiefe an sind Felsenpartien aufgebaut, die hier ein kleines Plateau bilden. Dieses ist von hohen, steilen Felsen (die links und rechts bis vorn an die Rampe reichen) umschlossen. Das Plateau senkt sich vorne ein wenig. Etwas rechts von der Mitte der Bühnenbreite steht es steil ab (etwas schräg geneigt). Hier ist eine Schlucht anzudeuten, die zwischen zwei Felsenstücken liegt und deren Rand sichtbar ist. Vor ihr liegt ein niedrigeres Plateau, das vorn mit dem höheren zusammenhängt. Vor der Schlucht ragt ein massiges Felsenstück in die Höhe. Hinter dem Plateau (aber höher als dieses) liegen zwei Grotten, die durch dunkelviolette Stoffe vorläufig verborgen sind. Die Szene darf nur hinten von oben beleuchtet werden, so daß die Felsen über die sonst ziemlich helle Bühne Schatten werfen. Das Ganze soll nicht die Nachahmung eines Naturbildes, sondern eine freie Kombination von Farben und Formen sein. Anfangs füllt (hinter von hinten) graugrünes Licht auf die Szene. Später, wenn die Grotten beleuchtet werden, wird von vorne auf die Felsen gelbgrünes und auf die Schlucht dunkelblau violettes Licht geworfen.

4
4
Kräftig bewegt **90**

I. Gge.
II. Gge.
Br.
Voll.
Ktrbss.

Sowie die Szene erhellt ist, sieht man den Mann aus der Schlucht heraussteigen (deren Rand soll deshalb über dem Bühnenboden aufgebaut sein). Er steigt mühelos, obwohl es anscheinend schwierig sein müßte. Er ist so gekleidet wie im ersten Bild, nur hat er um den Leib einen Strick als Gürtel, an dem zwei Türkenköpfe hängen und hält ein entblößtes blutiges Schwerdt in der Hand.

Knapp bevor der Mann ganz oben ist, erhellt sich langsam die eine der beiden Grotten (links), indem von dunkelvioletem Licht stänlich rasch über braun, rot, blau und grün zu hellem, dünnem Gelb (Citronengelb) übergegangen wird. (Nicht sehr hell!). In der Grotte, die ein Mähd- ding zwischen einer Mechanüber- und einer Gold-

martellato
martellato
martellato

^{*) Die Harfe spielt so viel Töne als ihr möglich ist}

3. kotta

Így itt inkább Crawford azon állítása látszik igazolódni, mely szerint a kontrapunkt a művész kreatív képességeit és energiáit jelképezi.¹⁵ Megítélésünk szerint azonban még ennél is többről van szó. Schönberg a fugato visszacsempészésével lényegében azt ismeri el, amit 1913 előtt aligha tett volna: hogy a komponálásban a tudatosságnak és a kidolgozásnak legalább akkora szerepe van, mint a sugallat-

15 Crawford: i. m., 597.

wieder sehr langsame Viertel $\text{♩} = 96$ 23

1. gr. Fl. *ppp stacc.*

1. Klar. (B)

1. Trp. (B) o. Dpf.

Cel.

Hrf.

Xyl.

1. Ggn. m. Dpf. *sehr ausdrucksvoll*

Solo-Voll. *am Steg*

Solo-Ktrbss. *A-Saite Flag. $\text{♩} = 3$*

1. gr. Fl. *immer stacc.* 100

E. H.

1. Klar. (B)

Bss.-Klar. (B)

1. Trp. (B)

1. 2. 3. Pos. m. Dpf.

Cel.

Hrf.

Xyl.

1. Ggn. m. Dpf. 100 ♩ er atmet schwer. ♩ Dann wird er heller, Dämpfer weg

Solo-Voll. *am Steg* Dämpfer weg

Solo-Ktrbss. *8fach geteilt* Dämpfer weg

Ktrbss. die übrigen *pp*

U. E. 5670

nak; hogy műalkotás ezek nélkül nem létezik. Az ékszer ugyan ezek után a színpadon egyetlen kalapácsütéssel, tehát mondhatni villámcsapásszerűen készül el, mindez mégsem képes elkendőzni a szöveg és a zene között addigra felhalmozódó feszültséget és ellentmondást.

Második változás

Tartalmi és kompozíciós szempontból egyaránt a darab egyik legjelentősebb pontjának tekinthető a harmadik és negyedik képet összekötő *Változás* (200–203. ütem), amely attól a tragikus pillanattól számítódik, amikor is a Nő által legördített kő a Férfiről hull: szó szerinti ismétlésben itt szólal meg a színpad mögül a vígadalmi zene a gúnykacajjal egyetemben, sőt, az első képben megismerttel azonos felrakásban visszatér a mű eleji ostinato gerincét adó kilenchangú alapakkord is. Érdekes filológiai adalék, hogy Schönberg eleinte egyáltalán nem akarta ugyanazt az akkordot használni itt, mint az első alkalommal, s csak a munka előrehaladtával döntött ilyen karakteres visszatérés mellett.¹⁶

De csak látszólag ugyanolyan ez a visszatérés, s mégis más, mint ahogy az a tükörszimmetrikus építkezésből következne. Az akkord nem beúszik, s nem fokozatosan crescendálva tér vissza, hanem olyan alakot ölt, amelyet korábban egyszer sem: fortissimo robban be, mintegy tovakodóan helyet követelve magának a kívülről befurakodó s ugyancsak hangos vulgáris zene mellett. Két szempontból is olyan dolog történik tehát e ponton, amely új értelmet ad a darabnak. Egyfelől Schönberg olyan kompozíciós eszközzel él, amely többi expresszionista és atonális darabjában egész egyszerűen elképzelhetetlen lett volna, s amely darabját a zenetörténeti múlthoz a legközelebb sodorja: a szó szerinti ismétléssel.

Ezt az ismétlést a legegyszerűbb a „mindig újra ugyanaz” elv zenei megfelelőjeként értelmezni. Másfelől azonban a szó szerinti ismétlésbe „belerondító” kilenchangú akkord döbrent rá, hogy már nem ugyanaz folytatódik innentől, ami eddig volt. A szerelem halála az álomvilágot és a kreativitást is kikezdi: a 205–212. ütemekben a kromatikusan imbolygó alapakkord immár a megsebzett zseni szimbóluma, aki nem fog másodszor is ugyanabba a folyóba lépni – már az újratekzésről való álmodozás lehetősége sem marad meg számára. Az ostinato a kórus újbóli belépésével, a 214. ütemben elhal, és már csak pillanatokra tér vissza.

Lezárás

Az opera utolsó ütemei ismét csak kétértelműségről és szemléletmódváltásról tanúskodnak. Úgy tűnik, hogy Schönberg elbizonytalanodik azt illetően, mi jelentheti darabja számára a megfelelő lekerekítettséget – hogy mondanivalója mikor lenne súlyosabb: ha a 252. ütem disszonáns fortissimójával érne véget, vagy ahogy véget ér: egy mind dinamikájában, mind dallami irányultságában lefelé tartó, „összszesz-

¹⁶ Auner: i. m., 236.

Flatterzunge $\text{♩} = \text{ca } 52$ $\text{♩} = \text{ca } 48$ rit. von $\text{♩} = 80$ bis $\text{♩} = 69$ **255** 61

Picc. Flatterzunge

1.2. gr. Fl. Flatterzunge

1. Ob.

D-Klar.

Bss.-Klar.(B)

1. Fg.

Ktr.-Fg.

Hr.(F) o. Dpf. 1.3. a 2. o. Dpf. 2.4. a 2. *pp subito*

1.2. 3. Trp.(B) o. Dpf. 1.3. a 2. o. Dpf. 2.4. a 2. *pp subito*

1.2. Pos. o. Dpf. *molto cresc.* *ff* *pp subito*

3.4. Pos. o. Dpf. *molto cresc.* *ff* *pp subito*

Bss.-Tß o. Dpf. *ff* *pp subito*

Cel.

Hrf.

Pke.

Kl. Tr. Beck. *pppp* *Becken ff*

Tamt. *sich etwas Rot.*

1. 6 Frauen *Ar - mer!*

2.3. *Ar - mer!*

4.5.6. *Es wird langsam ganz finster und der Vorhang fällt*

1. 6 Männer *Ar - mer!*

2.3. *Ar - mer!*

4.5.6. *Du Ar - mer!*

1. Gge. $\text{♩} = \text{ca } 52$ $\text{♩} = \text{ca } 48$ rit. von $\text{♩} = 80$ bis $\text{♩} = 69$ **255**

II. Gge. *poco cresc.* *am Stög -* *alle ff* *pp subito*

Br. *3 Solo-Vcl.* *pppp* *alle* *pp subito*

Voll. *1 Solo-Ktrbss.* *poco cresc.* *alle* *pp subito*

Ktrbss. *2 Solo-Ktrbss.* *alle* *ff* *pp subito*

U. E. 5470

gorodó” zenei anyaggal, amelyet két, korábban az ostinato gerincét adó hangszer (a brácsa és a cselló) egyenletes tizenhatodai kísérnek, mintegy megidézve a mű majd minden jelentős pontján szerepet játszó ostinatót (5. kotta a §§§. oldalon).

Schönberg az utóbbi mellett döntött, de nem világos, miért tette: még nagyobb kárhozatra akarta-e ítélni a művészt azzal, hogy nem hagyta a végén kiszabadulni a körforgásból, vagy éppen azt mutatta meg, hogy a művészet a földi-magánéleti bukást követően sem hal meg teljesen, és pislákolva ugyan, de még él a Férfi kreativitásának őrlángja.

Persze a kétféle befejezés kérdése tisztán zenei szempontból is felmerül. A *negyedik kép* egésze, s főképp az első képhez képest majd kétszeres hosszúságúra nyúló kórusletét ugyanis nemcsak monumentalitásával, de a linearításra utaló számos mozzanattal is a „szimfóniapártiak” azon érveit erősíti, amelyekkel bizonyíthatóvá válik, hogy az opera utolsó része egy négytétéles nagyzenekari mű fináléjához áll a legközelebb.

Az első képben megismert, suttogó, énekelt és beszélt elemeket egyaránt tartalmazó „hibrid” csak egy nagyszabású, csaknem 30 ütemen át tartó fokozás után, a 240. ütemben tér vissza, miután már minden kíméletlen kérdés fel lett téve a Férfinak. Igen ám, de e változással párhuzamosan egy minden paraméterre kiterjedő egyértelmű decrescendo is kezdetét veszi. E lekerékítés az opera formájához a körkörösség és spirál fogalmaival közelítőknél kedvez.

A mű legvégére rátelepedő csendben a 252. ütem fortississimo akkordja hatalmas segélykiáltásnak hat, s bár véget is érhetne vele a darab, nem ez történik, hanem a kiáltás elhal, s ismét a baljós nyugalomnak adja át a helyét. E gesztusból bizonyosan a „rég” Schönberg szól, aki az expresszionizmus egyik kedvelt kompozíciós megoldásával operál: szélsőségesen ellentétes minőségeket állít szorosan egymás mellé. Majdhogynem megismétli *Sorsfordulat* (*Peripetie*, Op. 16/4) című, alig három évvel korábban befejezett nagyzenekari darabjának zárógesztusát.

De ugyanitt már az „új”, konstruktív Schönberg is jelen van, akinek valóban valamiféle nagyforma és az egyes önálló tételeket összetartó kohézió megtalálása is a céljai között szerepelt. Bármit jelentsen is tartalmilag az utolsó három ütem, missziója kompozíciós szempontból félreérthetetlen: jelezni azt a szerzői felismerést, hogy a személyeskedésen túllépő, „általános” és „nagy” mondanivaló nem fejezhető ki visszatérő elemek, tervezés és komplex struktúra nélkül. Hogy e struktúra már a darab komponálása előtt létezett-e, mint később a dodekafon művek esetében, vagy Schönberg valóban az írás legkésőbbi szakaszában ismerte fel szükségességét, e ponton nem lényeges. Az viszont annál inkább, hogy azzal, hogy úgymond „rájátszott” olyan hagyományos zenei fogalmakra, mint a szimmetria és a szimfónia, már felkészült saját korszakváltására. Persze a jövőről egyelőre csak homályos víziói voltak.

A *szerencsés kéz* kétértelmű helyekkel teli formája ezért egy olyan zeneszerző dilemmáitól hangos, akiben a változtatni akarás már megszületett, de még nem ért útkeresése végére; aki viszont immár olyannyira szomjazza a zenei fejlődést, hogy annak érdekében esztétikai-világszemléleti alapelveit is képes kockára tenni, és a művét kikezdő tartalmi ellentmondásoktól sem riad vissza.